MOINS UN/ DROGUE/ TRANSLATION/ AMOUR

Joris Lacoste

MOINS UN

Nous autres consommateurs avons l'estomac fragile. Chaque jour nous avalons des masses de phrases et de mots, chansons, poèmes et romans, pièces. Dans la même journée nous pouvons ainsi, successivement ou simultanément, dans notre chambre ou dans le métro, lire ou écouter Diana Ross et John Donne, Lil' Jon et Jon Fosse, Robert Johnson et Jean-Sébastien Bach, Benjamin Britten et Britney Spears, Marlowe et Bob Marley, Mallarmé et Beyoncé, Karlheinz Stockhausen et Stock Aitken Waterman, Gil Scott-Heron et Francis Scott Fitzgerald, Hölderlin et Boulderdash, Bonnie 'Prince' Billy et Gerard Manley Hopkins, Robert Walser et Scott Walker, Smokey Robinson et Salvatore Sciarrino, Emily Dickinson et Dizzee Rascal, Animal Collective et Anne Portugal, Pétrarque et Patti Smith. Comment nous arrangeons-nous de ces, disons, dissonances ? Par quels mystérieux procès notre cerveau traite ou mixe-t-il ces flux qui nous traversent de toutes parts, nous travaillent et nous tirent dans le sens de la longueur ? Où vont tous ces bouts de pensée coupés en quatre, ces énoncés célibataires, ces refrains niais, ces rythmes naïfs ? Comment supportons-nous ces cut-up chaotiques, ces textures composites, ces mixtures de mauvais goût ? Les supportons-nous ? Parfois nous arrivons à en jouir. Parfois non : nous sommes soudain pris de nausée, nous avons l'impression de vivre dans plusieurs mondes incompossibles, nous nous ressentons comme pensés malgré nous, menacés par la parole des autres, coupés en petits morceaux, poussés de l'extérieur dans des directions que nous ne saisissons pas. La tentation est grande alors d'opérer un repli nostalgique vers des univers culturels homogènes, parfaitement segmentés, histoire de retrouver l'unité pré-postmoderne perdue. Nous ne tomberons pas dans ce piège grossier : pour nous il est trop tard et nous le savons. Nous aimons le *shuffle* culturel où nous baignons de fait : mais à condition de pouvoir l'habiter : si et seulement si nous pouvons inventer des techniques, des ruses et des tactiques, des outils de navigation et de négoce, des astuces de conversion et de médiation ; s'il existe des moyens de ne pas juste consommer le passage et la disparité en tant que tels, en touristes stupides ou cyniques ne goûtant au fond que les scintillations du changement, chutes voluptueusement coupables dans la culture de masse ou rédemptions vers le Grand Art – mais d'articuler sérieusement, méticuleusement ces matériaux les uns avec les autres. Car toutes ces œuvres existent bel et bien sur des plans séparés ; elles coexistent sur le mode de l'*incomparable*. Et il ne suffit pas de les accoler pour décréter leur équivalence en droit : il faut encore les convertir pour pouvoir les comparer en fait. Il n'y a pas tellement d'intérêt à mettre en scène un carnaval où tout viendrait littéralement s'annuler. Nous ne prétendons pas que Christina Aliguera = Dante. Nous ne sommes pas nihilistes. Nous savons bien que selon beaucoup de perspectives et de critères, *il y a* des différences et des hiérarchies. Mais nous pensons aussi que *doit exister* un certain point de vue, un *plan* selon lequel, effectivement, il n'y a pas de différences : où toutes les oppositions canoniques entre populaire et élitiste, underground et mainstream, super cheap et sans prix, matière personnelle et matériaux trouvés, minutieusement écrit et complètement improvisé, langue originale et langue étrangère, passé et présent, impérissable et déjà daté, se trouvent de fait déjouées. Or ce plan ne préexiste pas : il revient à chacun d'inventer le sien. Certains le trouveront en coupant, en croisant, en cherchant des parentés monstrueuses, en greffant, en modifiant génétiquement les genres et les formes. Pour nous, il s'agit plutôt de *convertir* : créer des interfaces, des représentations intermédiaires, des schèmes, des équivalences : il s'agit plutôt d'aplatir. Nous sommes des aplatisseurs. Pour une littérature aplatie, c'est notre manifeste. Une littérature à plate couture. Nous voulons tout aplatir avec notre petit marteau. Nous frappons le jour, nous frappons la nuit. Nous frappons sur des têtes dures et des tôles ondulées. Des masques de Mickey et des marbres jaspés. Mais bon, nous frappons toujours un peu trop fort : ça ressort bombé de l'autre côté, masque concave, carrosserie enfoncée, paysage en creux, relief négatif : *niveau moins un*. Avouons-le, nous n'avons jamais cru au « second degré » – en tant que distance hautaine, obsession satirique ou parodique, autodérision, ricanement dépressif, dépréciatif – que nous avons toujours pris pour une posture prophylactique finalement assez pusillanime. Nous n'aimons pas tellement nous moquer. Nous ne voulons pas particulièrement dénigrer. Nous ne sommes même pas sûrs d'être ironiques. Mais nous ne croyons pas pour autant au « premier degré », positionnement clair, distance critique, dénonciation, sincérité, sérieux, évangélisme, confiance humaniste et dialogue citoyen. Nous aimons trop le jeu, les camouflages, les machineries, les machinations, les artifices, les tricheries, les trahisons de classe. Quant au « degré zéro », celui de la fusion des âmes, de la communication immédiate, de la négation du dispositif, transe, transparence, communion, neutralité et non-style, nous n'y pensons pas, même en nous rasant. En vérité, nous ne pouvons vivre qu'en dessous, dans le sous-jacent, le sous-main, le sous-tendu : *degré moins un*. Mais justement, pas l'abri anti-atomique ou la caverne : plutôt le labyrinthe à fleur de peau, la gale, la bande de Mœbius, le réseau hydraulique (nous habitons les tubes et les tuyaux). Peut-être une ironie à l'envers, le rire du poisson à la face du pêcheur ? On ne sait pas comment la carpe voit la rive depuis l'étang, mais on peut parier que tout s'y présente sur le même plan un peu flou, le promeneur romantique et le mangeur de chips, la famille en short et le champion de planche à voile, le chasseur de canards dans ses jambières et Virginia Woolf avec ses pierres dans les poches. Écrire non plus *sur* un objet mais *dessous* : « Trois discours sous le poème dramatique ». Il doit bien être possible aujourd'hui de travailler à partir de (non pas fantasmer un avant, un après ou un ailleurs, mais se débattre depuis) l'endroit où nous sommes, faire avec la culture qui est la nôtre. Se servir de tous les matériaux possibles non pour les rabaisser ou les montrer du doigt, mais comme de vrais potentiels de littérature pure, naïvement fondus dans quelque chose qui à la fois les efface, les retourne, les défigure et les fasse apparaître, autrement : « *Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musette et cet envers sera son véritable endroit* ». Cela demande un peu de brutalité et beaucoup de délicatesse. Nous sommes des « bâtards sensibles ». Nous prenons à la légère ce que nous adorons. Nous violentons ce que nous aimons le plus. Moins un, ce n'est pas descendre plus bas que le bas, c'est le point de vue selon lequel il n'y a plus de haut et de bas, où les notions mêmes de haut et de bas n'ont plus de sens. Au niveau moins un, tel lied de Schubert a peut-être plus de rapports avec une chanson des Beatles qu'avec Schumann ; telle pièce de Ligeti, par exemple le premier mouvement de la *Musica Ricercata* (dans la version pour orgue de Barbarie), est plus proche de Daft Punk que de Webern ; un chant Yoruba ressemble à un poème sonore de Hugo Ball ; et Nick Drake dialogue directement avec William Blake. Au niveau moins un, la syntaxe caractéristique d'un mode d'emploi de tampons hygiéniques peut être utilisée pour décrire un sentiment rare : pas pour s'amuser, simplement parce que cette syntaxe a modifié nos manières de penser, de ressentir, de parler et d'écrire, au même titre (mais bien sûr différemment) que la poésie de Rutebeuf ou de Francis Ponge. Au niveau moins un il n'y a pas de dehors, pas de surplomb salutaire, pas d'extérieur pur de relations viciées, *society-free*, pas d'île déserte, de cabane perchée, de radio-Londres ou de soucoupe volante, aucun Lieu d'où l'on pourrait, d'une voix ferme, parler un langage « authentique » à ce qu'il reste d'hommes « libres » : nous nous débattons dedans les fictions, les aliénations, les énoncés qui nous constituent, les déterminations sociales et les discours préformés : la seule chance de s'en écarter un tout petit peu, c'est de commencer par accepter que nous y sommes comme tout le monde plongés. Donc : non pas refonder un langage pur original intouché, mais définir des dispositifs de conversion : reprises, traductions, translations, déplacements. Opérer des écarts, des ajustements, des aiguillages et des déraillements à partir des relations dans lesquelles nous nous sommes déjà pris. Déplacer des textes pour les amener à d'autres gens dans d'autres contextes, d'autres langues, d'autres régimes culturels et d'autres domaines de pensée : la reprise, la couverture, la conversion n'ont de sens que dans la mesure où elles opèrent un tel déplacement. À ce niveau, au niveau moins un, la notion d'auteur se perd dans l'opération et avec elle tout son sémillant cortège d'intériorité créatrice et d'inspiration : plus personne ne parle en son nom, pas de matière personnelle, pas de source fraîche, il n'y a que des processeurs ou des transformateurs, des fonctions et des opérateurs disposés à tel endroit de la chaîne de fabrication. Ne restent que des blocs de texte orphelins et des interprétations, des *versions* : jeux de masques, passion de la transformation : « *Celui-là est dramaturge qui ressent une irrésistible impulsion à se métamorphoser soi-même, à vivre et agir par d'autres corps et d'autres âmes.* » Bon, nous y reviendrons.

DROGUE

On a beaucoup trop parlé de sentiment, à propos de théâtre, et pas assez de drogue. Trop de psychologie, d'âme, d'incarnation, de sens, de poésie ; et pas assez de psychotropes, d'effets, de réactions, de sensations, de nerfs. Nous autres matérialistes pensons en effet que, du point de vue de l'acteur, le texte de théâtre comprend seulement deux dimensions : texte-logiciel et texte-drogue. Du logiciel, le texte en tant que série de fonctions à effectuer, algorithme ou programme, nous reparlerons l'année prochaine. Qu'il nous soit juste permis de préciser, pour prévenir le soupçon de despotisme que l'on sent déjà se lever, qu'en ce qui nous concerne ce logiciel est toujours *open source* : l'utilisateur (l'acteur) se doit d'y ajouter ses propres lignes de codes, programmer ou re-programmer certaines fonctions, inventer des commandes ou des menus, bidouiller des patchs – c'est-à-dire effectuer toute une série de choix d'*écriture* qui font de lui, en dernier ressort, le vrai garant de la représentation. Mais pour aujourd'hui, nous voulons plutôt parler de l'autre face du texte, à savoir la drogue. Il faudrait déjà replacer cette notion dans toute une série de métaphores médico-scientifiques : l'écriture comme chimie (mais pas les laboratoires agréés sous kilomètres de néons, plutôt la cuisine de pilules en salle de bain), le plateau comme paillasse, les répétitions comme tests, la parole comme précipité, l'affect comme effet secondaire. Si le texte est une drogue, c'est dans la mesure où il met le corps en mouvement ; où son ingestion son injection provoque chez l'acteur certains états physiques et psychiques, certains dérèglements perceptifs, fait basculer l'esprit sur d'autres niveaux de conscience, distribue toutes sortes d'effets excitants, anxiogènes, aphrodisiaques, euphorisants, introspectifs, hallucinogènes, somnifères. On gagnerait beaucoup à étudier les écritures de théâtre selon leurs effets stupéfiants. Il y aurait toute une toxicologie des textes à établir, qui montrerait par exemple en quoi la période claudélienne est d'essence enivrante quand celle de Péguy est hypnotique, alors que la syncope beckettienne agit plutôt comme une cocaïne. On classerait peut-être Racine dans les amphétamines et Koltès dans les hallucinogènes. Surtout, on mettrait un soin particulier à distinguer entre les bonnes drogues et les mauvaises. Mauvaises drogues : affections à base de signifiés, drogues sentimentales, psychologiques, provoquant des états faux, forcés, grimaces molles et maniérismes : « *Je suis triste, je pleure, bouh* » – bad trips. Bonnes drogues : affections bien dosées en signifiants, provoquées par la matière même de la langue : sons, rythmes, respirations. Car ce qui est en jeu, pour nous autres drogués, c'est toujours le passage physique du texte dans le corps de l'acteur, les différences d'incorporation et d'implication, comment des mouvements d'accélération, de ralentissement, de répétition, de suspension, d'épuisement, d'élongation ou au contraire de compression, de contraction des souffles, peuvent induire des états de corps spécifiques, hyperventilations, apnées, essoufflements qui modifient la présence même de l'acteur sur scène : si l'acteur se transforme ou se déforme, s'il est pris dans un devenir qui le déplace loin d'un centre imaginaire, le pousse vers des zones où lui-même ne se reconnaît plus, ce n'est pas qu'il joue quelque chose ou imite quelqu'un : *c'est juste qu'il est drogué*. S'il est parcouru d'affects, ce n'est pas qu'il convoque des émotions dans un souci d'expression ou de représentation, c'est que des forces multiples traversent son corps, chatouillements ou courants électriques, qui le font rire ou pleurer. « *Je suis électrique par nature. La musique est un sol électrique dans lequel l'esprit vit, pense et invente* ». Ce n'est pas l'acteur qui exprime le texte, c'est au contraire le texte qui ex-prime l'acteur, le presse et le pousse hors de lui-même. Ce n'est que dans la mesure où il est drogué que l'acteur peut couper des connections stéréotypées, recomposer ses rapports, relancer sa machine à devenir. Ce n'est que quand il a sa dose que l'acteur peut cesser de jouer à avoir une « identité » et entrer dans un processus de production de subjectivité : « *Ton toxique je l'aime, je glisse dessous, je glisse tête perdue toupie, je glisse de dessous et je suis lisse, je suis dite additionnée, fais ce que tu veux, ton toxique je l'aime, je l'additionne, je prends une gorgée et c'est dans l'air, oh c'est dans l'air et c'est autour…* »

TRANSLATION

« *Toute traduction est une manière pour ainsi dire provisoire de se mesurer à ce qui rend les langues étrangères l'une à l'autre* ». Enfants nous passions déjà des après-midi entiers dans notre chambre à écouter plein de groupes anglais et américains, de préférence avec des noms brusques comme Cure, Clash ou New Order. Nous les écoutions sérieusement. Les paroles nous restaient pour leur plus grande part impénétrables (nous avions pris allemand première langue), mais c'est justement cette part d'impénétrabilité qui nous les rendait précieuses : on croyait que « close to me » voulait dire « ferme-moi », et cela formait à nos oreilles un énoncé bien troublant. Nous avions ainsi développé tout un système empirique de conversion de l'anglais chanté en notre français adolescent, où « Let's Dance » (sans doute à cause de l'allemand *letzt*) se traduisait « dernière danse » (nous préférons rétrospectivement cette fiction à ce que nous comprenons aujourd'hui de cette pauvre chanson). Pour les mêmes raisons germanophoniques, nous prenions « Hey Jude » pour un chant de réconfort à l'intention de la communauté juive. « Beat It » se disait littéralement « bats-le », ce qui à cet âge ne signifie pas rien. Un peu plus tard et pendant longtemps, nous avons cru (ou voulu croire) que Morrissey chantait « le réel autour de la fontaine », ce qui décalait métaphysiquement une proposition peut-être un peu trop sentimentale à notre goût. Nous avions ainsi une passion de la signifiance et

une horreur de l'insignifiant. Cette passion et cette horreur, nous les avons conservées intactes jusqu'à aujourd'hui, et cela malgré notre légèrement meilleure connaissance de la langue anglaise: la mécompréhension est une pratique que l'on travaille pour produire des énoncés. Que se passe-t-il au fond dans notre langue quand nous écoutons une langue étrangère ? Que faisons-nous de cette langue anglaise que nous consommons sans cesse, comment passe-t-elle dans notre français maternel ? Qu'est ce qu'on entend de ce qui se dit dans *Happiness Is A Warm Gun* ou dans *Upside Down* ? Qu'est-ce qu'on se raconte de flou, quelles petites fictions, comment notre intelligence réagence les mots saisis au vol, de quoi se remplit l'espace vide entre les points de signification, quelles images se projettent sur l'opacité idiomatique étrangère ? Ce que nous appelons *translation* est en fait une mauvaise traduction, une traduction méchante, une traduction fausse, farouche, lo-fi, une traduction avec abandon du patron. Une hérésie de traducteurs : elle est malapprise, mal élevée, brutale comme un premier amour. Elle ne respecte rien : elle coupe et jette des pans entiers de texte, fait de détails insignifiants le motif principal, renverse l'ordre des propositions, retourne le sens sans aucune précaution. Elle n'a plus grand chose à voir en vérité avec ce qu'on appelle en général traduction : plutôt un art de l'approximation. Pas non plus un détournement : plutôt un artisanat de la récupération. Elle s'attache particulièrement à l'écartèlement, à la littéralité, à la déperdition, à la dérive, au dérapage, à la coagulation, au contresens : « *Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image, qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux.* » Traduire une langue qu'on ne connaît pas, ou mal, ou qu'on feint d'ignorer. Comme traduire en français un texte portugais à l'aide d'un dictionnaire de russe. La déperdition comme production, la déprise comme création d'autre chose, l'adultère comme preuve d'amour. « *La traduction ne peut que renoncer au projet de communiquer, faire abstraction du sens dans une très large mesure, et l'original ne lui importe que pour autant qu'il a déjà libéré le traducteur et son œuvre de la peine et de l'ordonnance d'un contenu à communiquer.* » La translation ne cherche en effet ni la fidélité ni la trahison. Elle ne montre pas beaucoup de respect, mais elle ne pointe pas non plus l'écart comme dans la parodie. Ce qu'elle cherche à *rendre* de l'original, ce n'est ni l'esprit ni la lettre, ni la forme ni le contenu : un souffle, peut-être ? quelque chose d'une pulsion première ? l'idée d'un courant traversant son squelette, secouant ses os ? Elle est surtout à la recherche d'effets inédits. Pas une expression mais une explosion : comme on fait sauter un moteur de voiture avec un mélange artisanal de sucre et de chlorate de soude, pour libérer de l'intérieur les virtualités captives, pour fabriquer avec les pièces restantes une autre machine servant d'autres usages et d'autres fins. Des techniques de fission nucléaire : en détruisant un noyau on crée une énergie supérieure à la somme des énergies de chacun des composants, on « *libère en le transposant le pur langage captif dans l'œuvre* ». La translation ne recouvre donc pas un procédé systématique ou aléatoire, plutôt un complexe de techniques simples, connues, éprouvées, à portée de tous, appliquées par traitements successifs, avec une marge d'erreur énorme, manœuvrable à grands coups de gouvernail (l'écriture comme erreur de navigation ?) La plupart de ces techniques nous les devons à d'autres translateurs émérites : Paul Claudel, Antonin Artaud, Louis Wolfson, Jack Spicer, David Cameron, Stacy Doris, Cecilia Bengolea. En voici quelques-unes brièvement illustrées : Le *mot à mot* : "I say boy you turn me inside out" → « je dis garçon tu me tournes à l'intérieur au dehors » ; "no woman no cry" → « pas de femme, pas de cri » ; "don't go breaking my heart" → « ne va pas casser mon cœur ». Le *faux-ami* : "a racing horse" → « un cheval de race » ; "a love affair" → « une affaire d'amour » ; "God bless you" → « Dieu te blesse ». La *translittération phonétique* : "come on baby" → « comme un bébé » ; "get up" → « galope » ; "I don't tend to them" → « Je ne leur tends pas la main ». Le *wolfsonisme*, version élaborée et multilingue de la précédente (voir Louis Wolfson, *Le Schizo et les langues*, 1970). Le *rousselisme*, ou version monolingue de la même (voir Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, 1933). Le *babelfish* (http://www.babelfish.altavista.com) : "I know wrong from right" → « je sais le mal de la droite » ; "I want you back" → « je te veux en arrière ». L'*homonymie* : "there is light" → « c'est léger » ; "a guy like you" → « un gars qui t'aime bien ». L'*anglicisme littéral* : "don't come back" → « pas de come-back » ; "go shooting" → « va te shooter » ; "a guy like you should wear a warning" → « un gars qui t'aime bien, il faut mettre les warnings ». Le *vérificateur d'orthographe de Microsoft Word* : "feel" → « fiel » ; "voices" → « vices » ; "someone" → « sommeil ». Le *sérialisme lexical* : "imagine me and you" → « pense et imagine et figure et envisage et conçois je et me et moi et toi et tu et vous ». Le *tourne-autour* : "I knew that I would" → « je savais que j'aurais, que je voudrais, je savais que je serais, je l'ai su, je serais, je savais que j'aurais eu, que je l'aurais, je n'ai pas su, je n'aurais pas voulu, su que je l'aurais que je voudrais que je serais »… Et d'autres que nous ne pouvons pas développer ici. Après quelques stages de pratique intensive et l'obtention des grades requis, les impétrants les plus intrépides pourront se lancer dans la « translation aveugle », laquelle consiste à traduire un texte dont on ne connaît que le titre, peut-être l'auteur, vaguement le contexte : cette technique appliquée à des chansons d'AC/DC, par exemple, produit des résultats remarquablement adéquats. Nous pourrions donner des exemples. Mais nous devons encore parler d'amour.

AMOUR

L'amour est juste un mot de quatre lettres. Tout ce que tu nies de l'amour est amour. **AMOU** : Voici venir le pied-bot de l'amour. L'amour change tout. Huit jours d'amour par semaine. Trois cent fois le mot amour par minute. L'amour change tout le temps. Amour mort reconnaissant. Amour noir de chien. Pour unique lyrique d'amour. Amour immigré de chanson. Dangereusement dans l'amour. Subsistance de don me donnant votre amour. **AMOR** : Votre amour meilleur est mal porté. Votre amour moyen ne le jetez pas (tout le souvenir a coulé). « *Je suis tombé dans la mauvaise allée de l'amour* ». Amour à mi-parcours. Amour cou coupé. Rien qu'un amour d'écoulement. Cœur de mon amour matelassé. Comment je m'occupe l'amour. Comment je me soulage d'amour. Refroidissez-moi dans l'amour de glace. Prenez-moi dans l'amour militant. Premier goût de lyrique d'amour. Tout ce que vous avez besoin de (dire) est lyrique d'amour mal porté. **AMUR** : Je pense que je suis dans l'amour. Tous hors de l'amour sauf mon amour. Beau dans tes yeux mes yeux d'amour jeté. Lyrique juste d'essai, baiser loin de l'amour. Animal de compagnie mon amour. « *Quand tu veux, où tu veux l'amour* ». J'ai vu ton amour de position là. Drapé dans l'amour de pluie. Amour congelé pour madame agitée. « *Et à l'heure d'amour, je l'aime.* » Payez-moi le lyrique d'amour. Passez-moi le mot. Tous ont besoin de vous mon amour. Amour du cadeau le plus doux : quelque chose de rare. **AOUR** : Tout à dire dans le domaine d'amour. Rien à dire du tout dans le domaine d'amour. Sujet vierge que le domaine d'amour. Quelqu'un a déjà cassé mon lyrique amoureux. Monde matériel d'amour. Fille matérielle d'amour levé dans les rayons. Magie que le matériel d'amour millimétré. Magie que l'amour millimétré. Clarté de l'amour militant dans les rayons. Mots d'amour en phrases cerclées. Mots d'amour en langue minutée. Lyriques d'amour en syllabes célibataires. Mini-bus d'amour parti dans la vague. Vague d'amour a tout emporté. **MOUR** : Merci pour l'amour. Merci pour l'amour militant. Vive la loi d'amour. Vive la loi d'amour militant. La loi d'amour redouble les mots. Masse de mots d'amour tous les dix-huit mois. Mille mots d'amour redoublés tous les dix-huit mois. Mille mots d'amour célibataires. Les mots d'amour célibataires feront les lyriques d'amour recyclés. Les lyriques d'amour ne finiront pas. Les lyriques de mots d'amour recyclés mangeront. Les doubles mots d'amour ne finiront pas mangés. La mort ne mangera pas nos mots.

Citations :
Pierre Corneille, Antonin Artaud, TTC, Friedrich Nietszche, Ludwig van Beethoven, Britney Spears, Walter Benjamin, Marcel Proust.

Joris Lacoste est écrivain, il vit et travaille à Paris.
Avec **Stéphanie Béghain**, il est invité aux Laboratoires d'Aubervilliers en 2005 pour la création *16 Lyriques* présentée dans le lieu les 11, 12 et 13 mai 2005.